



Fig. 1. Cristo atado a la columna. Hermandad Vera Cruz de Olivares, atribuido a Ruíz Gijón

Una aportación documental a la obra escultórica de Francisco Antonio Gijón

José Gámez Martín

Academia Andaluza de la Historia

Mi más sincero agradecimiento a Francisco Javier Gutiérrez Nuñez, amigo e investigador que me facilitó la identificación del documento que se estudia en el presente trabajo

Resumen

Francisco Antonio Gijón es el último representante del barroco sevillano, inmortalizando sus características en la imagen del Cristo de la Expiración de Triana, mediante la muerte hecha carne y Dios hecho madera. En el siguiente trabajo se realiza una aportación a su producción escultórica: una escritura por la que, en 1673, se compromete a realizar una imagen de un Cristo atado a la columna con el maestro dorador Juan Luis de Rojas. En el estudio de la escritura se intenta identificar la imagen en la actualidad.

Keywords: Barroco, escultura, escritura, atribución

Abstract

Francisco Antonio Gijón is the last representative of the Sevillian baroque and he immortalized its characteristics in the Christ of Expiration statue of Triana neighborhood by means of the made death meat and made God wood. This work gives information about his sculptural production trying to identify a carving at the present thanks to a writig of 1673 whith what he together with the gilden master Juan Luis de Rojas promised to carve a statue of Christ tied to the column.

Keywords: Baroque style, sculpture, public deed, attribution

Dentro de los fondos documentales conservados en el Archivo de Protocolos de Sevilla, está escrita y todavía no es conocida la mayor parte de la historia artística de la ciudad. Esta revisión documental hace que nos encontremos algunas veces con sorpresas relacionadas con artistas y orfebres que nos permiten ir avanzando en el conocimiento y desarrollo de la obra salida de sus manos y que se conserva aún entre nosotros. De otra manera, también encontramos referencias a otras obras que se han perdido o, al menos, no la tenemos

plenamente identificadas, por lo que afortunadamente el historiador del arte actual debe seguir realizando no sólo un estudio de campo para la correcta identificación de las obras, sino también un trabajo documental que permita rescatar del olvido de siglos estas facetas humano-artísticas que sirven sin duda alguna para completar la trayectoria de los grandes maestros, y de todos aquellos que han dedicado su vida al desarrollo de las artes¹.

En este trabajo presento una escritura inédita del escultor Francisco Antonio Gijón en la que se compromete en 1673 a realizar un *Cristo Atado a la Columna* con el maestro dorador Juan Luis de Rojas.

En el apéndice documental se transcribe el documento reseñado² y, es justo decir que cuando ya estábamos inmersos en la realización de este trabajo, me ha llegado noticia que Antonio Torrejón (d.e.p) había adelantado ya algunas peculiaridades de esta hasta ahora inédita noticia en un trabajo realizado junto a José Luis Romero Torres, escrito con motivo de los CCL años de la fundación de la Venerable Esclavitud del Santo Cristo de la Columna, de la villa de Orotava en Tenerife, localidad donde se sigue dando culto a una espléndida imagen de Jesús Atado a la Columna y cuya autoría sigue dando hoy en día motivo de encuentros y polémicas entre diferentes historiadores, opinando algunos que pudiera ser del maestro Pedro Roldán, mientras otra corriente asegura que la efigie más bien puede adscribirse a uno de sus discípulos o miembros de su familia, en ese criterio volátil descrito por el profesor Bernal Ballesteros como el “Maestro del Silencio”³.

En el referido trabajo ni se menciona la ubicación exacta del documento ni se transcribe el mismo, circunstancias éstas que si se dan en esta ocasión.

Este contrato nos indica algunas peculiaridades que creo es preciso describir y, al menos, contextualizar.

Hasta el momento se creía que la única obra que Ruiz Gijón había realizado de esta iconografía es la que aún se conserva en la catedral, exactamente en una de las capillas laterales de la nave de la Epístola, y que fue realizada por el maestro en 1689 con destino al portentoso monumento eucarístico de la misma. La obra referida está realizada en madera, pasta y telas encoladas y mide más de dos metros de altura, mostrando grafismos de intenciones plenamente barrocas, pues estaba destinada a la parte más alta de este monumento catedralicio. No se resiste la tentación de escribir que esta imagen, de indudable valía artística, podría estar en un lugar de mayor visión para el visitante.

La fecha 1673 para la realización de esta imagen es vital en la trayectoria de nuestro artista, pues es en esta década cuando consolida su reputación como imaginero y sigue manteniendo una constante vinculación con la Academia Artística de la Lonja, en la que incluso desempeña el cargo de mayordomo entre 1672 y 1674, por lo que nuestro encargo lo realiza durante este mandato académico. En 1673 suscribe contrato con un aprendiz llamado Francisco Antonio Palacios que, al igual que el realizado con Juan Castellanos en

1. La importante vinculación entre la historiografía artística y la inagotable fuente de documentación para la misma proveniente del archivo de Protocolos sevillano, ha sido estudiada de forma muy convincente por PALOMERO PÁRAMO, J., “¿Según en papeles viejos se ha podido al fin saber!: Los fondos notariales y la Historia del Arte en Sevilla”, *20 años con el Archivo Histórico Provincial de Sevilla*. Ciclo de Conferencias, Sevilla, mayo de 2007, págs. 37-102.

2. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 1. Legajo 606. Oficio 1, año 1673, cuaderno 3º, ff. 876 y 876 v.

3. ROMERO TORRES, José Luis y Antonio TORREJÓN DÍAZ: “La iconografía sevillana de Jesús atado a la Columna, en el contexto de la escultura barroca andaluza”, *El Señor a la columna y su esclavitud*, La Orotava, 2009, págs. 118-119.

las mismas fechas, nos habla plenamente de la ya floreciente consolidación artística del escultor, quien estaba ya casado con Teresa de León, viuda del que fue maestro de Gijón, Andrés Cansino, y con la que tuvo tres hijos: Josefa Teresa, nacida en 1671; José Gregorio, en 1674; y María Florentina en 1676⁴.

Tras el Nazareno de Alcalá del Río, realizado en 1671, este Cristo Atado a la Columna, pudiera ser la segunda gran obra de Gijón, y la escritura es parca en las características de la hechura, aunque nos indica un elemento cuya aparición debe hacernos reflexionar, pues se le exige al escultor la realización de una columna de más de dos varas de alto, por lo que claramente se aprecia que la misma debía ajustarse a las características del fuste alto, lo que hasta cierto punto es algo extraño, pues en el barroco ya estaba casi consolidada la aparición de la columna pequeña o de fuste bajo.

La columna de fuste alto fue muy utilizada en las composiciones artísticas del gótico y puede citarse como ejemplo fehaciente de esta tipología el relieve de Jorge Fernández, realizado ca. 1524-1525, venerado en el retablo mayor de la catedral sevillana. En esta forma de representar al atado, Cristo aparece abrazado a la columna, casi siempre siendo ésta de orden toscano, lo que hace que la imagen del redentor tenga una elegancia divinizada y, hasta cierto punto, que se mantenga la distancia espacial de la escultura respecto a los ojos del espectador.

El barroco, por el contrario, acerca más la imagen al devoto, pues ésta ha de hacer llegar al fiel el sufrimiento casi agónico de Cristo para hacerle conmoverse ante los cruentos padecimientos del Redentor, razón ésta por la que se emplea una columna más baja, anulando así la importancia visual de este elemento y contribuyendo a que la imagen cristífera sea la que llene los ojos del espectador. Esta columna de fuste bajo y que, como es sabido, se toma de un modelo de forma troncocónica conservado en Roma en la iglesia de Santa Práxedes, pieza que al igual que la mayoría de las reliquias pasionistas está inmersa en una bella leyenda que cuenta cómo fue traída directamente de Jerusalén a Roma en 1223 por el cardenal Juan Colonna, siendo considerada desde entonces como la auténtica columna donde Cristo padeció aquel tormento.

La implicación de la heráldica como ciencia heroica en el desarrollo de la historia del arte se manifiesta sobre lo anteriormente descrito, si observamos el escudo familiar de aquella ilustre dinastía romana: sobre campo de gules, una columna de mármol con fuste y capitel dorados y timbrada de corona de oro, por lo que puede apreciarse que la histórica reliquia preside la genealogía de la histórica familia.

La flagelación de Cristo está sucintamente descrita por los evangelistas, e incluso no es mencionada por San Lucas, quien tan solo indica que Pilatos iba a mandar castigar al reo; mientras que San Mateo nos informa “...y les entregó a Jesús después de azotarlo” (27,26); San Marcos nos dice “...les entregó a Jesús para que lo azotaran y crucificaran” (15,15); y San Juan “...entonces Pilatos mandó azotar a Jesús” (19,1).

4. Ruiz Gijón sigue sin tener la monografía que su importancia artística requiere. Sin duda alguna, y hasta el momento, la mejor obra que ha tratado al artista es la de Jorge BERNALES BALLESTEROS: *Francisco Antonio Gijón*, Sevilla, Diputación, 1982. Años después, José Roda Peña pondría al día lo estudiado hasta ese momento sobre el escultor utrerano en su obra *Francisco Antonio Ruiz Gijón, escultor utrerano*, Utrera, 2003. Este mismo autor ha seguido realizando aportaciones al estudio de nuestro escultor en sus trabajos “A St. John of the Cross attributed to Francisco Antonio Gijón: a recent acquisition at the National Gallery of Art, Washington”, *The Burlington Magazine*, n.º 1226, Londres, mayo de 2005, págs 304-309; y “De nuevo con Francisco Antonio Gijón”, *Laboratorio de Arte*, 21, Sevilla, Universidad, 2009, págs. 437-449.

La interrelación de los libros sagrados permite ver en este castigo a Cristo una prefiguración en escenas del Antiguo Testamento: Lamec golpeado por sus dos mujeres; Job también golpeado por su mujer con una horquilla de estiércol; y el rey Aquior atado a un árbol y flagelado por orden de Holofernes⁵.

La flagelación es un castigo para el reo que ya está documentada en los escritos de los historiadores Tito Livio y Flavio Josefa, quienes argumentaban que el castigo servía para que el prisionero estuviese debilitado físicamente y fuese así más rápida su muerte en la cruz. La flagelación fue muy usada por los romanos para castigar de forma firme los actos de rebeldía de los judíos y aunque los judíos castigaban a sus condenados con treinta y nueve azotes, los romanos no tenían límite en la tortura, que era realizada con el látigo o *flagrum taxillatum*, instrumento de mango corto, formado por cuatro o cinco correas de piel de becerro, de unos cincuenta centímetros de longitud, en cuyos extremos aparecían huesos de oveja con arista y bolas de plomo, lo que servía de claro vehículo para el desgarrar de la piel. Así podemos leer de forma impactante lo escrito por el capuchino y cardiólogo Constancio Cabezón, quien dice que *“En las circunstancias de Jesús es imposible explicar médicamente el dolor que sentiría cada vez que recibía un correazo con las bolas de plomo. Podríamos decir que en estos momentos Jesús era SÓLO DOLOR”*⁶.

A pesar de la poca trascendencia que los evangelistas dan al hecho de la flagelación, sin duda este tormento físico tan efecticista, sangriento y doloroso es para la mentalidad espiritual barroca una escena sumamente atrayente cuyo fin era el de ejemplificar a los ojos del fiel cuán grande fue el tormento de Dios alcanzándonos con su muerte la apertura de las puertas celestiales y el gozo de la vida eterna. Son innumerables los panegíricos o escritos místicos que desarrollan la escena, a modo de ejemplo podemos meditar sobre las palabras de la venerable Sor María de Ágreda en su obra *Mística ciudad de Dios*⁷:

desnudaron a Cristo Nuestro Redentor, primero de vestidura blanca, no con menor ignominia que en casa del adúltero y homicida Herodes se la habían vestido. Y para desatarle las sogas y cadenas que debajo tenía desde la prisión del Huerto, le maltrataron impiamente, rompiéndole las llagas que las mismas prisiones, por estar tan apretadas, le habían abierto en los brazos y muñecas...

En esta forma quedó Su Majestad desnudo en presencia de mucha gente, y los seis verdugos le ataron crudamente a una columna de aquel edificio para castigarle más a su salvo. Luego por su orden de dos en dos le azotaron con crueldad tan inaudita, que no pudo caer en tan condición humana, si el mismo Lucifer no se hubiera revestido en el impío corazón de aquellos sus ministros. Los dos primeros azotaron al inocentísimo señor con unos ramales de cordeles muy retorcidos, endurecidos y gruesos, estrenando en este sacrilegio todo el furor de su indignación y las fuerzas de sus potencias corporales. Y con estos primeros azotes levantaron en el cuerpo deificado de Nuestro Salvador, grandes cardenales y verdugos, de que le cuajaron todo, quedando entumecido y desfigurado por todas partes para reventar la preciosísima sangre por las heridas...

Y como en el sagrado cuerpo estaban ya rota las venas, y todo él era una llaga continuada, no hallaron estos terceros verdugos, partes sanas en que abrirlas de nuevo. Y repitiendo los inhumanos golpes rompieron las inmaculadas carnes de Cristo Nuestro Redentor, derribando al suelo muchos pedazos de ella, y descubriendo los huesos en muchas partes de las espaldas, donde se manifestaban patentes y rubricados con la sangre, y en alguna se descubría más hueso que una palma de la mano...

5. REAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, tomo I, volumen II, Ediciones Del Serbal, pág. 471.

6. CABEZÓN, fray Constancio (O.F.M.). “La flagelación de Jesús”, en sitio web: Franciscan Ciberspot.

7. AGREDA, Sor María de Jesús de., *Mística ciudad de Dios. Vida de María*, Madrid, Edición de Celestino Solaguren, 1992, págs. 1004-1006.

En cuanto a la identificación de la obra, un elemento que podría servirnos de ayuda es el nombre o estudio del otro otorgante, el maestro dorador Juan Luis de Rojas. De él sin embargo es poco lo que conocemos, a saber que nació en 1638, fue discípulo del maestro dorador y pintor Juan Gómez Couto en 1656, que su vida transcurrió en el barrio de San Juan de la Palma, que estuvo casado con Leonor Álvarez y que en 1676 compró una casa en la misma collación a fray Jerónimo de Arce, monje sacerdote de la orden jerónima, en la calle de Piernas y frontera con el convento de Nuestra Señora de las Mercedes. De su producción, hasta el momento tan sólo se conoce que en 1666 doró y estofó un retablo para la capilla de Santa Isabel, propiedad de la hermandad del mismo título que radicaba en el convento sevillano de San Antonio de Padua.

Tuvo que ser un artista con buenas relaciones en su medio laboral ya que en los documentos consultados de arrendamientos y otras cuestiones personales, aparecen como fiadores o testigos los nombres, entre otros, de los escultores Diego Roldán y Felipe Martínez, y del pintor Matías de Arteaga⁸.

De su maestro, Juan Gómez Couto, sí conocemos más noticias, entre ellas su colaboración en 1659 en el retablo de Nuestra Señora de las Aguas de la parroquia del Salvador, donde trabajó junto a Martín Moreno y Alonso Martínez; o el dorado ese mismo año del retablo mayor y uno lateral de la iglesia de San Benito de Calatrava, donde también intervinieron en su hechura Francisco de Ribas y Juan de Valdés Leal⁹.

El estudio de estos datos biográficos no nos dan luz alguna sobre la escultura que tratamos, teniendo que preguntarnos ¿Terminaría en los dos meses fijados por la escritura el maestro Gijón la obra concertada? Sin encontrar aún el posible documento que finiquitase la obra, que indudablemente nos permitiría una mayor información sobre el tema que estudiamos, el intentar localizar la escultura es sin duda alguna un terreno de elucubraciones dentro del sugestivo mundo de las afinidades estéticas.

8. KINKEAD, Duncan T., *Pintores y doradores en Sevilla, 1650-1699*. Documentos, Bloomington, Indiana, 2007, págs. 475-476.

9. *Ibidem*, págs. 204-209.

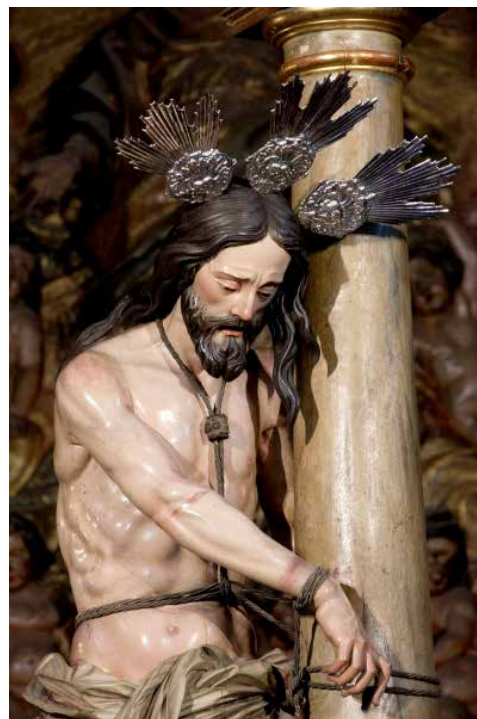


Fig 2. Cristo atado a la columna. Utrera, atribuido a Hita del Castillo



Fig 3. Cristo atado a la columna. Utrera, san Francisco, atribuido a Roldán

En la provincia de Sevilla una imagen que sin duda adquiere un acusado protagonismo artístico es el *Cristo Atado a la Columna*, propiedad de la hermandad de los Aceituneros de Utrera, que había sido atribuido a Ruiz Gijón tanto por Hernández Díaz como por Bernalles Ballesteros, pero las oportunas investigaciones del doctor Fernando Quiles permitieron identificar a la misma más bien como obra de Benito Hita del Castillo junto a Julián Jiménez en la realización de un retablo para la corporación en el siglo XVIII. Este nazareno utrerano desde luego es una imagen de gran impronta artística y tiene la característica iconográfica de la columna de fuste alto¹⁰. Aunque no está documentada la intervención de Hita en la ejecución de la imagen, está fuera de toda duda la similitud de la misma con las otras del retablo, realizadas por el escultor sevillano, especialmente la de San Juan Evangelista.

Coincido plenamente con el doctor Quiles en que las características morfológicas de la imagen utrerana permiten una atribución formal a Hita, o cuanto menos a una importante figura de la escultura del setecientos, la policromía nacarada, el acusado y mesurado equilibrio de sus gestos conceptuales alejados del exacerbado y barroquizante Gijón que se manifiesta, por ejemplificar, en el sencillo sudario del Flagelado Utrerano frente al del gijonesco sudario del Expirante trianero, exacerbado, movido, prodigioso e impactante, como todo el efecto visual y emocional de la imagen, sin duda alguna la cima escultórica del arte español.

Antonio Torrejón y José Luis Romero Torres ven en una imagen de *Jesús Atado a la Columna*, existente en la ermita de la Vera Cruz de Olivares y también de la tipología de columna alta, la impronta del maestro utrerano y no la de Pedro Duque Cornejo, escultor con el que de forma común se le ha venido relacionando. Desde luego, esta imagen sí que tiene una morfología característica de la obra gijonesa e incluso permite establecer similitudes fisiológicas con el Crucificado de la Expiración o con el Cirineo de la hermandad de San Isidoro¹¹. También hay que considerar que la profundidad de su mirada impacta de una forma tremendista al espectador, alejándose así de los postulados tanto del último rococó como de los orígenes del sentimiento neoclásico.

Habrà que seguir investigando la posible ubicación de esta obra de juventud del maestro Ruiz Gijón y ver si conseguimos identificarla por alguna de las tierras de Sevilla y Andalucía, en donde se veneran aún importantes imágenes de esta iconografía y con la característica vinculante de la columna de fuste alto, pudiendo ser recordados entre las mismas los ejemplos conservados en Écija, existiendo dos en la iglesia de San Pablo y Santo Domingo, ambas de mediados del siglo XVI y muy vinculadas al círculo de Pedro Millán; otro ejemplo recibe culto en la iglesia de la Victoria, también del siglo XVI aunque remodelado en el XVIII; o el que se conserva en la iglesia del Convento de Santa Florentina, también de la centuria quinientista¹².

Apéndice documental

Protocolos de Sevilla. Legajo 606. Oficio 1, año 1673, cuaderno 3º, ff. 876 y 876 v.

Sépase como yo Francisco Antonio Gijón, maestro de escultor, vecino de esta ciudad de Sevilla, otorgo y conozco que me obligo a favor de Juan Luis, maestro dorador y estofador, vecino de esta ciudad

10. QUILES GARCÍA, F., "Una nueva obra de Julián Jiménez y Benito Hita del Castillo", *Boletín de Arte*, 11, Málaga, 1990, págs. 153-158.

11. ROMERO y TORREJÓN., *La iconografía sevillana...*, op. cit., págs. 118-119.

12. ROMERO SANTA CRUZ, Marco A., *Modelos iconográficos de Jesús flagelado y Ecce Homo en Écija, Écija* (Sevilla), Biblioteca ecijana Martín de Roa, 2005.

a hacerle a toda costa y a toda su satisfacción una hechura de Nuestro Padre Jesús Cristo al natural, de dos varas de alto, puesto en el paso de Pasión de la Columna y Azotes, sobre una tarima que tenga ocho cartelas y ocho candeleros, y el cuerpo de la dicha tarima ha de ser tallado, y la columna ha de ser de más de dos varas de alto, y por razón de la manufactura de la hechura de todo ello y de la madera me ha de dar y pagar novecientos reales en moneda de vellón, los trescientos reales de ello los tengo recibidos adelantados, de los cuales me doy por entregado a mi voluntad y su razón del recibo, renuncio las leyes y exenciones de la pecunia prueba de la paga, como en ella se contiene= Y los seiscientos reales restantes me los ha de entregar en dos pagos, de trescientos reales cada uno, la primera estando mediada la dicha obra, y la segunda estando acabada de hacer, y por ello en los dichos plazos le he de poder ejecutar en virtud de esta escritura y mi juramento y declaración, o de quien mi poder o causa hubiere, en cual queda diferido sin más recaudo del que quedo relevado= La cual dicha hechura, columna y tarima, con las dichas ocho cartelas y ocho candeleros me obligo a dar hecho, acabado y en toda perfección, gusto y satisfacción del dicho Juan Luis, y de otros maestros de mi arte, para quince días del mes de noviembre de este año de mil seiscientos setenta y tres, y si al dicho plazo no lo diese hecho y acabado en toda perfección, y a gusto y satisfacción del susodicho y de maestros de mi arte, en tal acontecimiento, concierto y tengo por bien que el dicho Juan Luis se pueda concertar con cualquier artífice que haga lo susodicho, aunque sea por más alto precio, y por lo que más le costare, y por lo que yo hubiere recibido por esta cuenta concierto se me pueda ejecutar y por las costas de la cobranza en esta ciudad en virtud de esta escritura y el juramento y declaración del dicho Juan Luis o de quien su causa hubiere, en que lo dejo y difiero sin más prueba ni recaudo de que le relevo, y al dicho plazo he de poder usar de este remedio y para ejecutar o apremiarme por todo rigor de derecho y prisión a que le dé y entregue hecho y acabado en toda perfección, todo lo susodicho, cual más lo exigiere el susodicho, sin que nada le pare perjuicio= pero en caso que yo fallezca antes de haber entregado acabada en toda perfección la dicha obra, solo se ha de poder apremiar a mis herederos a que vuelvan y paguen al dicho Juan Luis la cantidad que me hubiere dado y pagado por cuenta de los dichos novecientos reales, porque así es concierto expreso= Y yo, el dicho Juan Luis, que soy presente acepto esta escritura y cuanto en ello se contiene, y me obligo a pagar al dicho Francisco Antonio, los dichos seiscientos reales de resto del dicho concierto, en esta ciudad con las costas de la cobranza a los dichos plazos= Y ambos otorgantes habemos por firme lo que contiene esta escritura, y para ello obligamos nuestras personas y bienes habidos y por haber, y damos poder cumplido a las justicias de Su Majestad, y quienes de la causa deban conocer para que a ello nos apremien, como por sentencia pasada en cosa juzgada, y renunciemos las leyes y derechos de nuestro favor y las cuales prohíbe la general renunciación, hecha la carta en Sevilla en doce días del mes de septiembre de mil y seiscientos y setenta y tres años, y los otorgantes que yo el presente escribano público doy fe que conozco, y lo firmaron en este registro testigos: Alonso González y Francisco de Sosa, escribano= Enmendado=L=Vale= Juan Luis de Rojas, Francisco Antonio Gijón, Bernardo García, escribano público (rúbrica y signo del escribano), Francisco de Sosa, escribano, Alonso González.

Fecha de recepción: 22/02/2012

Fecha de aceptación: 12/09/2012